

Título

L'evolució dels interiors del tombant del segle XIX al XX a través dels mosaics hidràulics de la Casa Escofet.

Autor

Maribel Rosselló Nicolau

Institución

Universitat Politècnica de Catalunya

Resumen

En la comunicació que presentem ens proposem mostrar, posant en paral·lel els interiors de l'arquitectura de l'habitatge al voltant del canvi de segle XIX al XX i la producció de mosaics hidràulics de la Casa Escofet entre 1886 i 1916, els valors que s'esmercen en aquests interiors i el debat entorn a la qualitat artística de la producció industrial que caracteritza aquest període.

Abstract

In the communication that we are presenting we draw a parallel between the interior design of houses in the late nineteenth and early twentieth century and the production of encaustic cement tiles by Casa Escofet from 1886 to 1916 in order to discuss the high artistic quality of these interiors and of industrial output in the period.

Texto

En la comunicació que presentem ens proposem mostrar, posant en paral·lel els interiors de l'arquitectura de l'habitatge al voltant del canvi de segle XIX al XX i la producció de mosaics hidràulics (1) de la Casa Escofet (2), els valors que s'esmercen en aquests interiors i el debat entorn a la qualitat de la producció industrial que caracteritza aquest període.

Ens cenyim al període comprés entre 1886, l'any en que es funda la Casa Escofet, i 1916, any en que la Casa Escofet publica dos catàlegs, un que segueix la línia dels catàlegs anteriors i l'altre que mostra uns models completament nous. Per tant, són uns límits que ens marca la producció de la empresa i que ens permeten copçar els canvis formals que es

donen durant aquests anys.

La visualització dels models més significatius de cada un dels catàlegs, tan els que són nous com els que es mantenen, ens proporciona un escenari excepcional per a argumentar els valors presents en els interiors del tombant del segle i la seva evolució, així com la seva imbricació en les corrents del pensament arquitectònic europeu de l'època.

A més, la producció dels mosaics hidràulics ens permet reflexionar entorn a la qualitat artística i la riquesa de la producció industrial en un moment de fort creixement de la ciutat. Per aquest motiu hem estructurat el text en dues parts. En la primera estudiem l'evolució dels interiors i el seu paral·lelisme amb els models de la Casa Escofet. En la segona part plantejem el debat de la producció industrial i el paper que juga la Casa Escofet en aquest àmbit.

1. Evolució dels interiors en el tombant del segle i els canvis en els models de la Casa Escofet

A partir de les dècades centrals del segle XIX, l'habitatge de l'alta burgesia barcelonina esdevé reflex de la posició adquirida per una classe social que s'ha enriquit arran de la seva participació activa en el desenvolupament econòmic. L'interior de l'habitatge els permet mostrar que, alhora que s'ha produït un enriquiment econòmic, es va accedint a un món cultivat, sensible a les arts, a la moda i a les normes del gust. El luxe i l'enriquiment es palesen a partir del joc d'estímul sensorials i de la presència en les estances d'objectes evocadors de la nova sensibilitat cultural i de la personalitat dels que hi viuen. Cap a final de segle la valoració de l'experiència sensible s'incrementa i adquireix una força esclatant. El joc cromàtic es fa més intens, els estímuls lumínics i tàctils es reforcen i es multipliquen. Aquests estímuls els proporciona tot l'arrenjament de l'estança, des dels paviments, les cortines i el mobiliari, fins als objectes i els records que, alhora que proporcionen referents sensorials, tenen un marcat caràcter autobiogràfic.

Els interiors del final del període que estudiem, la primera i la segona dècada del segle XX, incorporen un nou valor, el confort. Alhora que el prestigi social, també es busca una millor qualitat de vida quant a lluminositat, assolellament i comoditat. La sensibilitat, la subjectivitat i la cultura també estan vinculades a la idea del confort. Les classes altes que ja no són als palaus sinó als pisos principals, també busquen la qualitat de la vida familiar, l'espai íntim i còmode que permeti una certa llibertat personal. Ens trobem amb unes residències que han

abandonat la rigidesa del palau per donar cabuda als valors que, cada vegada més, s'associen amb l'habitatge.

Francesc Rogent i Pedrosa, en el seu llibre *Arquitectura Moderna* (3), exposa implícitament aquests nous valors en descriure la Casa Simon: *“Tiene de palacio este edificio el refinamiento de lujo así en su construcción como en su mobiliario, cual puedan desearlo las grandes viviendas patricias; mas en cuanto a sus dimensiones, al aspecto de intimidad que se origina de su construcción, podría con más justicia calificársele de chalet, en la acepción con que hoy se admite esta palabra aplicada a la construcción urbana.”*

A poc a poc, es van estenent a tot l'habitatge uns valors que inicialment només els trobem en les estances més estrictament privades. Es va diluint la exhuberència sensorial, per sobre de l'expressivitat s'imposa la voluntat d'uns espais còmodes i confortables on els qui habitin s'hi trobin bé i protegits de l'exterior. L'habitatge ja no és només aquell lloc per evidenciar la posició social, sinó un lloc per a l'intimitat de la vida personal i familiar. Aquells interiors plens de marques, records i estímuls són cada vegada més buits i més blancs. Ara, entre la primera i segona dècada del segle XX, ens trobem amb uns interiors que, per una banda, van integrant cambres i estances especialitzades dedicades a la higiene i a la cura personal. I, per altra banda, responen a la nova sensibilitat menys retòrica, més convençuda de que la urbanitat pressuposa la contenció de l'expressió subjectiva, l'home modern és objectiu. Aquesta nova sensibilitat és reactiva davant de les expressions modernistes que es veuen individualistes, elitistes i fruit d'una moda efímera desvinculada de la tradició.

El paper dels terres dins d'aquests interiors

A les cases benestants fins als anys setanta del segle XIX, el paviment s'entenia, majoritàriament, com una superfície estrictament funcional. Les catifes d'hivern i d'estiu eren les que donaven calidesa i confort a l'estança. El tipus de paviment més generalitzat és el ceràmic, fins i tot en salons i sales rellevants. És encara habitual cobrir completament els terres amb catifes i estores per proporcionar color i riquesa.

Tot i així, podem afirmar que en aquesta dècada s'inicia un procés que porta a donar al paviment els valors que fins aleshores només proporcionava la catifa. El paviment ja no només s'entén des del criteri d'estricta funcionalitat sinó que es comencen a valorar els seus aspectes formals i qualitatius.

En aquest sentit és exemplificadora l'evolució, en aquest aspecte, de l'arquitecte Elies Rogent (1821-1897). En el plec de condicions de dues de les seves cases, la Casa Almirall

(1870-1871) i la Casa Albà (1872-1876), especifica que el paviment ha de ser ceràmic i que s'han de col·locar llistons, coincidint amb el paviment, al perímetre de les habitacions per clavar-hi les catifes. El paviment que proposa segueix sent estrictament funcional.

La documentació que hem pogut consultar ens permet veure que durant el procés de construcció de la Casa Albà la proposta inicial del projecte es modifica i els terres de les habitacions principals incorporen jocs cromàtics i motius geomètrics. .

L'arquitecte entra en contacte amb l'empresa de Miquel Nolla i Bruixet (Reus 1815-Meliana 1879) i modifica el paviment inicial per un altre amb un cert joc geomètric i de tres tintes. En aquest sentit és molt rellevant la carta que escriu l'industrial Miquel Nolla a Elies Rogent on li retreu la senzillesa dels models que ha encarregat per a la Casa Arnús al Passeig de Gràcia (1868-71) i li esmenta la qualitat cromàtica i de models que ha posat a punt la seva fàbrica.

El nou paper dels terres s'ha assumit plenament a finals dels anys vuitanta: en aquests moments el canvi es fa plausible i es generalitza. Els paviments més habituals que trobem en els interiors de finals de segle semblen catifes. Són de colors intensos, de dissenys complexes i atapeïts. Cada una de les estances té un motiu central, una sanefa que l'envolta i l'emmarca, i una faixa perimetral que acaba de cobrir tot el terra. Respecte al moment anterior, s'ha donat un canvi molt significatiu. La catifa que cobreix tota la superfície és el mateix paviment, que és capaç de proporcionar la riquesa sensorial requerida. El paviment esdevé una metàfora de la catifa tèxtil.

Aquesta disposició no és casual. A mitjans de segle XIX, Gottfried Semper (1803-1879), arquitecte alemany que elabora una de les teories arquitectòniques que més influeix en el conjunt de l'arquitectura europea, planteja l'origen tèxtil del tancament de l'espai arquitectònic. En aquest sentit la catifa i, en el seu lloc, el paviment són una representació metafòrica i mimètica d'aquesta idea. A més, aquests terres, entesos com a catifes, contribueixen a l'increment d'estímuls sensorials que, tal com hem comentat, caracteritzen els interiors de finals de segle.

Però, tal com la sensibilitat dels interiors es va transformant en les primeres dècades del segle XX, també variarà la definició dels terres. Es va deixant, a poc a poc, la voluntat de fer dels terres una representació mimètica de la catifa, a poc a poc desapareixen les sanefes i les faixes que encerclaven cada una de les estances. Els motius ornamentals esdevenen més senzills i els colors es fan més càlids i més lluminosos. Cada vegada són més freqüents els terres continus que traspassen d'una estança a una altra. Uns terres que s'adiuen als

nous valors d'ordre i d'intimitat, i als nous referents culturals vinculats a la mediterrània que es van afirmant en els interiors d'aquest moment.

Com ja s'ha vist, la sensibilitat que defineix aquests interiors és menys retòrica, defuig dels excessos modernistes i busca en la tradició mediterrània, popular i clàssica els seus referents. Els colors càlids, els dibuixos senzills i de poca varietat cromàtica s'hi adiu plenament.

Aquest recorregut que hem traçat a través dels interiors i de l'evolució dels terres també es fa plausible a partir de l'observació i l'estudi dels diferents catàlegs de mosaics hidràulics editats per la Casa Escofet durant aquests anys. Per tal de poder copçar-ho a continuació exposem quins són els diferents catàlegs i les seves característiques.

L'evolució dels valors a través dels models presents en els diferents catàlegs d'Escofet entre 1886 i 1916.

Durant aquests anys tenim constància que es publiquen onze catàlegs, dels quals n'hem localitzat nou :

Primer catàleg (no localitzat).

Segon catàleg (no localitzat).

Álbum artístico 1891. Període Escofet Fortuny

Álbum general Escofet Tejera y Cía S. en C., Barcelona, Madrid, Sevilla, s. d., es publica amb posterioritat a 1895.

Escofet Tejera, *Álbum - Catalech* núm. 6, Barcelona, 1900.

Álbum Escofet y Cía, S. en C., núm. 7, Barcelona, 1904.

Mosaicos E.F. Escofet y Cía, S. en C., núm. 7, Barcelona, 1908.

Fábrica de mosaicos E.F. Escofet y Cía, S. en C., catàleg núm. 7, Barcelona, 1912.

Fábrica de mosaicos E.F. Escofet y Cía S. en C., catàleg núm. 7, Barcelona, 1913.

Fábrica de mosaicos E.F. Escofet y Cía, S. en C., catàleg núm. 7, Barcelona, 1916.

Fábrica de mosaicos E.F. Escofet y Cía, S. en C., catàleg núm.9, Barcelona, 1916.

En el conjunt dels catàlegs hem de diferenciar, per una banda, els que es publiquen inicialment, el de 1891 i el posterior 1a 1895, per l'altre el de 1900 que constitueix una proposta singular, i finalment els que es publiquen a partir de 1904.

Els dos primers són prou diferents entre sí com perquè ens porti a pensar que l'empresa no te encara un plantejament de col·lecció. El primer te un format horitzontal

i una organització diferent a tots els altres. El posterior a 1895 és de format vertical, la qual cosa serà habitual a partir de 1904. Els paviments es presenten un per pàgina, exceptuant els bàsics. D'un catàleg a altre es mantenen alguns models, alguns dels quals són vigents més enllà de 1916.

El catàleg de 1900 és un excepció en tots els aspectes, tan des del punt de vista de format com dels models que s'hi presenten, cap d'aquests models apareix en catàlegs posteriors. A més, tots els models d'aquests catàlegs estan fets amb rajoles de 15x15cm, en canvi en els altres quasi bé sempre són de 20x20cm.

A partir del catàleg de 1904 trobem un plantejament comú, d'un catàleg a l'altre es manté el format i la composició. Es van repetint alguns dels models, els que tenen més acceptació, i se n'incorporen de nous.

El conjunt dels catàlegs és un exemple molt significatiu de com evolucionen les formes i els gusts en aquests anys. Resseguint cada un d'aquests catàlegs podrem anar mostrant aquests canvis.

Àlbum artístic 1891. Període Escofet Fortuny

Els mosaics recollits en aquest àlbum són, majoritàriament, de dissenys força complexos, molts recorden dibuixos tèxtils d'inspiració oriental. Abunden els jocs geomètrics i encadenats, i els motius d'inspiració mudèjar.

Una part significativa dels models són signats per Josep Pascó (il. 1) que treballa de manera continuada per a la Casa Escofet. L'altre artista que col·labora amb aquest catàleg és Alexandre de Riquer.

La majoria dels mosaics signats per Josep Pascó són de colors terres, els ombres i ombres torrats hi són molt presents, un to que és extensible, amb algunes excepcions, al conjunt del catàleg. Els dissenys de Riquer mostren una més gran diversitat cromàtica.

Un dels mosaics més singular és el de les fulles de margalló signat per Josep Pascó, hi ha una clara referència a la reixa de la Casa Vicenç.

En aquest catàleg trobem alguns mosaics que simulen una falsa perspectiva, aquesta és una pràctica que, com veurem més endavant, en la crítica artística de l'època es demana de deixar de banda ja que es considera una composició inadequada per a un terra.

Álbum general Escofet Tejera y Cía S. en C., Barcelona, Madrid, Sevilla, s. d., es publica amb posterioritat a 1895.

Aquest catàleg, respecte a l'anterior, ens permet conèixer els models nous, saber cap a on apunten les tendències més noves. Però alhora, podem veure quins són els models que es mantenen des del catàleg anteriori, per tant, constatar quins són els que tenen més acceptació.

Alguns dels models de Josep Pascó fan fortuna i es produeixen durant tot el període que estudiem. També es dona el cas que alguns dels mosaics que en el catàleg anterior eren molt secundaris ara s'emmarquen amb una sanefa i una faixa.

Pel que fa als mosaics nous són molt freqüents els que el dibuix es compon a partir d'una sola peça combinada de quatre en quatre.

En el conjunt del catàleg la gamma cromàtica respecte a l'anterior és més àmplia i s'han deixat de banda els dissenys més complexos. Podem afirmar que, en general, respecte al catàleg anterior, bona part dels mosaics són d'un disseny menys complex però alhora és més contundent pel que fa a la composició i al color.

Es fa palès la presència de mosaics d'inspiració naturalista, en algun cas amb una forta coincidència en els models d'inspiració en la natura que presenta Owen Jones en la seva gramàtica (4).

Escofet Tejera, *Álbum - Catalech* núm. 6, Barcelona, 1900

Aquest és un catàleg excepcional en el conjunt de la producció de la Casa Escofet. És d'un format apaïsat i molt més gran que els altres. Tots els models, excepte un, són signats. Com a catàleg no incorpora els paviments més senzills que produeix la casa ni, tampoc, aquells que són d'àlbums anteriors i tenen èxit. Per altra banda, cap dels models que aquí es presenta es recull en un catàleg posterior. És molt probable que aquest catàleg sigui un encàrrec concret per a presentar l'empresa en una fita internacional com potser l'Exposició Universal de París de l'any 1900.

Álbum Escofet y Cía, S. en C., núm. 7, Barcelona, 1904.

Aquest àlbum dona continuïtat a la producció de la casa des del catàleg del període Escofet Tejera. Per una banda hi trobem recollits els mosaics més senzills, els monocroms i bicromats que ja hi eren als dos primers. Alguns dels que en catàlegs anteriors eren continus ara apareixen encerclats per una sanefa i una faixa, també es

fan variacions sobre models anteriors.

Els dissenys dels models nous són molt significatius de com evolucionen els gustos, bona part d'aquests mostren una clara vinculació a les formes que en aquests moments triomfen a Europa, les formes ondulades i sinuoses de *l'art nouveau* internacional. En aquest catàleg s'han deixat de banda els models més historicistes o d'inspiració mudèjar. El joc geomètric complex de catàlegs anteriors aquí dona pas a models més lleugers conformant efectes òptics.

Mosaicos E.F. Escofet y Cía, S. en C., núm. 7, Barcelona, 1908.

Aquest catàleg, des del punt de vista cromàtic apunta cap una més gran presència dels colors càlids i clars. El conjunt dels models és més lluminós encara que no és la tendència comú a tots els models. Els ocre i grocs predominen en bona part dels dissenys.

Des del punt de vista del dibuix podem veure com, per una banda, encara hi trobem una presència significativa de models amb un motiu ornamental complex, en els que el dibuix s'obté a partir del joc de quatre peces molt treballades. Però, al costat d'aquests ens trobem amb uns altres models nous en els que el motiu ornamental s'obté a partir del joc d'una sola peça, conformant uns paviments més nítids menys pretensiosos.

Volem remarcar la presencia de dos models que trenquen amb la composició que ha manat durant aquests anys, la conformada per un motiu de fons, una sanefa i una faixa. Es tracta del paviment de Joan Rubio i Bellver que trenca aquests límits molt subtilment, i del model proposat per Antoni Gaudí en el que ja es prescindeix de la composició habitual.

Fábrica de mosaicos E.F. Escofet y Cía, S. en C., catàleg núm. 7, Barcelona, 1912.

El canvi cromàtic i de disseny que hem començat a apuntar en el catàleg anterior aquí s'està confirmant. Però hem de tenir en compte que aquest canvi es dona només en els models nous i que persisteixen models que es produeixen des de 1891 i que mantenen les seves pautes formals. A través d'aquests catàlegs podem veure com la Casa Escofet concilia els models fets des de sempre i que probablement tenen un públic fidel que els segueix comprant, i els models que són afins a les noves tendències.

En aquest catàleg hi ha un procés de simplificació de dibuix, també en aquells que es conformen a partir de quatre peces, ara són dibuixos més nets. En bona part dels

models nous es remarca menys la diferència entre fons i sanefa, tendeix a ser el mateix motiu mínimament canviat.

Els colors dominants són els ocres i verds terres. Alguns dels nous signats són bicromats o fan servir una paleta de colors molt limitada.

Fábrica de mosaicos E.F. Escofet y Cía S. en C., catàleg núm. 7, Barcelona, 1913.

Aquest catàleg és una nova edició, amb petites modificacions, del de 1912. El gruix de la col·lecció és manté i només s'afegeixen tres models nous, un dels quals està signat per Antoni Saló. Aquests nous dissenys insisteixen en els canvis formals que ja s'han iniciat en els dos catàlegs anteriors. La paleta de colors és poc variada, tots tres estan dins la gama cromàtica dels verds terres. La composició s'ha fet més senzilla sobretot en el model proposat per Saló. En canvi, en els dos no signats es presenta una sanefa molt rica i diversa respecte al fons.

Fábrica de mosaicos E.F. Escofet y Cía, S. en C., catàleg núm. 7, Barcelona, 1916.

Aquest és un moment molt interessant i, de fet, central per a nosaltres alhora de plantejar la comunicació. L'any 1916 la Casa Escofet edita dos catàlegs, el primer és una nova edició del número 7. El segon, com veurem després, canvia de numeració i tots els models són nous.

Entenem aquest catàleg com una síntesi de la trajectòria de l'empresa des dels seus inicis fins al 1916, com si es fes un estat de qüestió en el moment en que l'empresa es proposa un canvi de línia. És un catàleg que recull tots aquells models anteriors acceptats per als clients i significatius per a la casa. Només hi ha un model nou, de Rafel Masó en blanc i negre. Podriem dir que és la síntesi del període moderniste amb tots els seus matisos i variants que s'han anat donat al llarg de vint anys.

Fábrica de mosaicos E.F. Escofet y Cía, S. en C., catàleg núm.9, Barcelona, 1916.

Com hem dit abans, el mateix any 1916, la Casa Escofet edita l'àlbum número 9 en el que tots els models són nous, només comparteix amb l'altre el model de Masó però aquí és en tons verds.

El catàleg número 9 ens mostra com s'ha fet palès un canvi de gust, tant que des de l'empresa es veu convenient assumir una producció que sigui sensible a les noves tendències.

Tots els canvis encetats en els tres catàlegs anteriors aquí s'han assumit plenament tan des del punt de vista cromàtic com de motiu ornamental. A més dels ocres i colors lluminosos ara hi ha diversos models en que el blanc juga un paper important.

En molts models s'ha deixat de banda la composició a partir d'un motiu de fons, una sanefa i una faixa. Són freqüents els paviments continus signats per a artistes de renom, en una clara aposta per un altre plantejament formal (il. 2).

A través d'alguns dels paviments, com un altre de Masó, podem entreveure una mirada cap a motius propis de l'arquitectura vernacular en aquests moments en alça per la mirada noucentista. També hi trobem models inspirats en la tradició clàssica com el de R. Puig i Gairalt.

Després de l'estudi i anàlisi de cada un dels catàlegs ens interessa concloure enfatitzant dues qüestions: en primer lloc, evidenciar la riquesa de la producció de la Casa Escofet que permet visualitzar el pas del modernisme al noucentisme. A partir d'un material tan concret com és el paviment podem resseguir l'evolució estilística del període.

En segon lloc, demostrar la fortalesa que ja tenien al 1916 les formes noucentistes. El fet que una empresa produeixi una col·lecció completament imbricada en les noves formes ens indica que hi havia una certa demanda al mercat. Això vol dir que aquesta corrent ja està prou arrelada i que, malgrat les formes modernistes s'allarguen més enllà d'aquesta data, coexisteixen les dues sensibilitats.

Mostrada i estudiada l'evolució dels interiors i la seva relació amb la producció d'Escofet, continuarem la comunicació en la segona qüestió que volem analitzar: la qualitat dels dissenys i el debat entorn a la producció industrial que es produeix en aquests anys. Aquí també la Casa Escofet ens serveix de referent.

2. Debat a l'entorn de la qualitat de la producció industrial. Artistes i arquitectes entren en el procés de disseny

A finals del segle XIX, la urbanització dels nous eixamples permet fer un gran nombre d'habitatges per a un ventall social més ampli, fet que coincideix amb la generalització de la valoració de l'habitatge. La voluntat de fer de l'habitatge un referent de la família i de la posició social adquirida ja no és només exclusiva de les classes altes. La petita i mitjana burgesia, professionals lliberals, intel·lectuals i artistes, també volen gaudir dels valors

associats a l'habitatge.

En aquest sentit, és molt clarificador l'exemple de la novel·la *Desil·lusió* de Jaume Massó i Torrents. Un dels personatges d'aquesta novel·la, Maria Bruguera, dedica un any a triar el mobiliari, el paper i les tapisseries de la seva habitació. Per a aquest personatge, la qualitat, la sensibilitat, les satisfaccions sensorials que proporciona l'habitatge són tan importants com per a les classes altes. El que canvia dels uns respecte als altres són els mitjans.

Aquesta situació suposa la posada a punt de sistemes de producció que proporcionen un ampli ventall de solucions, des de la gran categoria fins a les més assequibles. És a dir, cal fer servir solucions estandarditzades, sense renunciar als valors expressius.

En les dues últimes dècades del XIX emergeix una indústria amb una forta capacitat d'experimentar i de posar a punt nous materials. L'enginy d'alguns industrials i la seva capacitat de buscar arreu novetats i noves patents posen a l'abast de l'arquitectura nous materials i noves tècniques o bé n'actualitzen d'altres d'existents, com ara paviments, papers pintats, teixits, etc.

Un dels problemes amb què topa bona part de la producció mecanitzada dels anys seixanta i setanta del segle XIX és la baixa qualitat formal dels objectes que proporciona. La facilitat de producció i l'accés a nous materials no sempre van acompanyats d'un tractament formal adequat. La majoria de vegades es reproduïxen mimèticament els objectes produïts fins aleshores de manera artesana. Però ara, com que el procés no és tan costós i es poden aconseguir diferents acabats amb gran facilitat, la indústria té una actitud poc crítica i poc discriminatòria en l'ús de la capacitat productiva.

La dificultat que es constata, en un primer moment, és la poca qualitat artística dels dissenys. Algunes fàbriques que produeixen mosaics hidràulics o papers pintats, entre altres, ofereixen uns models en què la qualitat del dibuix, el tractament del color i les combinacions cromàtiques són deficientes. D'aquí vénen els retrets que fan els crítics d'art en acudir a les diferents exposicions i mostres. A l'Exposició Universal de 1888 a Barcelona Pablo de Alzola (5) qüestiona la qualitat dels papers pintats produïts a Espanya. També esmenta que la primera casa que produeix mosaics incrustats al foc, Àngel Anchisi, d'Arenys de Mar, presenta uns models poc reeixits malgrat la qualitat del material.

L'exigència formal de materials com paviments, papers pintats, etc. és que el disseny sigui de qualitat, tant el dibuix com el tractament del color, i que s'adeqüi a la funció. Si es tracta d'un disseny per a paviment, s'han de tenir en compte que s'ha de trepitjar. S'han d'evitar efectes òptics que puguin fer la impressió d'inestabilitat, o motius figuratius, animals o persones, per

estalviar la percepció desagradable que pot ocasionar trepitjar-los. En aquest sentit, són interessants les recomanacions que fa Charles Blanc (6). Per Blanc, en la decoració dels terres hi ha tres coses essencials: la desigualtat real o aparent dels materials emprats, el predomini d'un color i la divergència de les juntes. Les peces han de ser diferents per dir coses als ulls. La perspectiva i la figura humana són poc adequades.

La preocupació sobre la qualitat dels models i dels dissenys de la producció industrial es present tant en els àmbits dels organismes que aglutinen els industrials, com l'Ateneo Barcelonés i l'Instituto de Fomento del Trabajo Nacional, i les publicacions especialitzades, com entre els intel·lectuals i artistes. Alguns d'aquests aporten propostes concretes, com Lluís Rigalt (7) i Josep de Manjarrés (8); d'altres esperonen les administracions i els mateixos industrials a emprendre diferents iniciatives per canviar la situació. Entre aquests hi ha les propostes de Salvador Sanpere i Miquel, molt properes a les empreses a Anglaterra. Aquest proposa corregir la situació a partir de la millora de l'ensenyament artístic, de l'organització d'exposicions i la creació de museus. En la conferència duta a terme el 1888(9) també s'afegeix la necessitat de publicar una gramàtica de l'ornament.

A través de la bibliografia (10) podem copsar que la proposta de creació de museus és molt costosa i lenta. Es fan diferents exposicions; la primera d'arts decoratives a Espanya és de 1880, a Barcelona, a més de l'Exposició Universal de 1888, la de 1892 i la de 1896 van posar sobre la taula el nivell artístic de la producció industrial catalana i espanyola.

Pel que fa a la formació, s'emprenen diverses iniciatives; l'any 1894 es crea el Centro Artístico de las Artes Decorativas per a la formació artística dels seus membres, i a més des de Llotja i des de l'Escola d'Arquitectura també es fan diferents propostes.

Per altra banda, tenim constància d'alguns llibres de models que, si bé no són gramàtiques nacionals, busquen proporcionar dissenys concrets per a la indústria. Ginés Codina i Sert publica *Composiciones decorativas: álbum de arte suntuario* a l'entorn de 1888 (11); proporciona models per a papers pintats, pintures i teixits. L'any 1897 es publica l'obra dirigida per Lluís Domènech i Montaner i Josep Puig i Cadafalch, el cinquè tom és *La ornamentación*, realitzat per Federico Cajal Pueyo (12). S'assembla molt a la gramàtica d'Owen Jones, de fet hi ha làmines idèntiques.

No sabem les conseqüències directes o immediates d'aquestes iniciatives, però sí que podem afirmar que creen un estat d'opinió que porta als industrials a incorporar artistes reconeguts al procés de disseny. Un exemple és el de la casa de material ceràmic J. Romeu Escofet, al catàleg de 1898 fa servir el fet d'haver incorporat un director artístic com un argument

publicitari, de reclam. La millora formal per a moltes indústries es concreta en la incorporació d'artistes o arquitectes per tal de que siguin aquest els autors dels models. D'aquesta manera se supera el disseny anònim fet des de la indústria que a vegades assumien persones sense una preparació adequada.

En el moment en que els artistes i els arquitectes són els autors dels dissenys, aquests van assumint els reptes i les expectatives formals que s'els hi exigeix. En aquest sentit és molt significativa la quantitat i la diversitat d'artistes que col·laboren amb la Casa Escofet durant els anys en els que centrem la comunicació. La relació dels artistes que són autors dels dissenys dels mosaics ens permet constatar la voluntat de la Casa Escofet per aconseguir uns models de qualitat.

Al catàleg de l'any 1891 hi col·laboren Josep Pascó i Alexandre de Riquer.

A l'edició posteriorment al 1895 hi ha diversos mosaics signats per Joan Fabré i Oliver, Josep Triadó i J. Mario López, a més de Josep Pascó que col·labora de manera continuada amb l'empresa.

La relació d'artistes i arquitectes que treballen en el catàleg de 1900 és extraordinària i ens mostra per on passava en aquest moment el reconeixement artístic. Es tracta (seguint l'ordre dels models dins el catàleg) d' Enric Moya, J. Mario López, Carles Pellicer, Alexandre de Riquer, Josep Pascó, Jeroni F. Granell, Antoni Rigalt, Martín Almiñana, Josep Vilaseca, Lluís Domènech i Montaner, Josep Fabré i Oliver, Antoni Gallissà, Arturo Mélida, Josep Puig i Cadafalch, J. Font i Gumà i Tomas Moragas.

En el catàleg de 1904 s'incorporen nous models dissenyats per Joan Fabré i Oliver, M. Culell, J. Font i Gumà, a més de Josep Pascó.

L'any 1908 col·laboren amb la casa Escofet: Bonaventura Bassegoda, Enric Sagnier, Antoni Gaudí i Joan Rubió i Bellver a més de Josep Pascó.

L'any 1912 trobem models nous d' Enric Moya, Jeroni Martorell, Josep M^a Pericas, Miquel Massot.

Al 1913 hi ha un model nou d'Antoni Saló.

A l'edició de 1916 del catàleg número 7 només hi ha un model nou el de Rafel Masó. En canvi, al catàleg número 9 de 1916 hi col·laboren un ampli nombre d'artistes com són Lluís Muncunill, Rafel Masó, Antoni Saló, Manuel Gausa i Raspall, Bonaventura Bassegoda, Pedro J. Bassegoda amb Ramon Pallejà, R. Puig Gairalt, J. Ràfols i s'hi afegeix el de Sagnier ja present el 1908.

En definitiva, la relació de tots aquests artistes palesa la qualitat formal dels paviments produïts per la Casa Escofet. Permeten elevar la qualitat artística de la producció sistematitzada. Alhora que, a més de fer un producte industrialitzat de qualitat, s'obté un material que també potser considerat exclusiu, de gran categoria. És a dir, que també sigui vàlid per a espais excepcionals.

Notas

1. El mosaic hidràulic es conforma a partir de rajoles de morter de ciment hidràulic emmotllades i premsades, normalment quadrades de 20 centímetres de costat (però també n'hi ha de més petites i de més grans i de formes poligonals diverses), amb un acabat llis, jaspiat o fent un dibuix que cobreix tota la superfície d'una estança.

Les diferents peces poden anar conformant un paviment continu, en el sentit que una mateixa composició cobreix tota la superfície. Són paviments fets a base de dues o tres peces, a vegades de forma, dimensió i color diferents, de manera que es van combinant per formar un dibuix. Són normalment els més senzills i són presents a pràcticament tots els catàlegs que hem consultat.

Per altra banda, també són molt habituals els paviments que es componen per a cada estança, a partir d'un dibuix de fons, d'una sanefa i d'una faixa. Les rajoles de fons són les que ocupen la part central de l'estança; pot ser una mateixa que es va repetint o a partir de combinacions de diferents rajoles. Les rajoles de la sanefa normalment fan un dibuix diferenciat que permet encerclar l'estança. Les rajoles de la faixa són llises, van des de la sanefa fins a la paret, cosa que permet encaixar el dibuix o assumir les irregularitats de l'estança. És una disposició de peces que conforma un dibuix per a cada estança.

2. La Casa Escofet es funda l'any 1886, els socis fundadors són Jaume Escofet i Teòtim Fortuny. És un moment de forta expansió a Catalunya de les indústries vinculades a la producció de materials derivats del ciment. Jaume Escofet ha treballat anteriorment amb la Casa Orsolà i Solà i coneix el funcionament de la nova indústria de mosaic hidràulic. Des de bon començament viatgen a França, país on ha arrelat fortament aquesta indústria. D'allà arriben les premses, el ciment i els pigments necessaris per al funcionament de l'empresa Escofet Fortuny.

El febrer de 1888 entra un nou soci a l'empresa i es passa a dir Escofet, Fortuny y Compañía, S. en C. Durant aquest any 1888 l'empresa participa a l'Exposició Universal de Barcelona el

que li valdrà el reconeixement dels crítics que veuen en la producció d'Escofet, respecte del conjunt d'indústries que produeixen mosaic hidràulic, una més gran atenció cap a la qualitat artística dels seus productes

A finals del mateix any 1888 es fa soci de l'empresa José Maria Tejera el que suposa una ampliació de capital i un augment de les expectatives de l'empresa. L'any 1891 obren una fàbrica a Madrid el que permet augmentar la producció i obrir mercats nacionals i internacionals per a l'exportació, sobretot cap a Amèrica llatina.

L'any 1895 es liquida la societat Escofet, Fortuny y Cía y es crea la societat Escofet, Tejera y Compañía. L'empresa agafa una nova embranzida i instal·la una fàbrica a Sevilla. S'inicia un període de producció molt variada de materials i productes derivats del ciment. Tot i així els mosaics hidràulics són centrals en la producció i en el prestigi de la casa.

L'any 1903 es ven la fàbrica de Madrid i, el 1904 en dissoldre's la societat Escofet, Tejera y Compañía la fàbrica de Sevilla es queda només en mans de José Maria Tejera. L'any 1904 Jaume Escofet inicia una nova etapa creant la societat Escofet y Cía, S. en C. una etapa molt curta ja que Jaume Escofet mor l'abril del mateix any.

El novembre de 1905 es crea la societat E.F. Escofet y Cia, S.en C. les inicials que s'afegeixen al nom de l'empresa corresponen al nou soci, el gendre de la casa, Emili Fabrè. Aquesta etapa és la més llarga fins aleshores, es manté fins a la mort d'Emili Fabrè, l'any 1937.

3. ROSENT, Francesc: **Arquitectura moderna en Barcelona**, Barcelona, Parera i Cia Editors, 1897

4. JONES, Owen: **Grammaire de l'ornement**, London, Bernard Quarich, 1868 [1856]

5. ALZOLA, Pablo: **El arte industrial en España**, Madrid, Colegio de Caminos, Canales y Puertos, 2002 [1892]

6. BLANCH, Charles: **Grammaire des arts decoratifs. Décoration intérieure de la maison**, Paris, Librairie Renouard, 1882

7. RIGALT, Lluís: **Álbum enciclopédico-pintoresco de los industriales**, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1984 [1857, 1859]

8. MANJARRÉS, Josep de: "Las artes industriales en las modernas exposiciones" en **Almanaque del Museo de la Industria para 1873**, Madrid, Imprenta Rivadeneyra, 1872, págs. 125-128

9. SANPERE, Salvador: "Las artes industriales" en **Ateneo barcelonés. Conferencias públicas relativas a la Exposición Universal de Barcelona**, Barcelona, Imprenta de la Reinaxensa, 1889

10. VÉLEZ, Pilar: “A l’entorn de l’origen dels museus d’arts decoratives , de 1851 fins al modernisme” en ***Arts decoratives a Barcelona. Col·leccions per a un museu***, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1994, págs. 20-29
11. CODINA, Ginés: ***Composiciones decorativas: álbum de arte suntuario***, Barcelona, entorn 1888
12. CAJAL, Federico: ***Historia General del Arte. La ornamentación***, Barcelona, Editorial Montaner y Simon, 1897

Pies de foto

La generalització dels valors atorgats als interiors i l'aportació de la indústria.

Centrant-nos en els paviments, com podem constatar al llarg de la comunicació, una de les aportacions més reexides i que és vigent durant més temps és la del mosaic hidràulic però no és l'única. Per entendre la importància i la capacitat que te la indústria en aquest àmbit ens hem de referir també a altres tipus de paviments que es posen a punt durant aquest període alguns dels quals competeixen directament amb el mosaic hidràulic. Ens referim al mosaic de gres monocrom.

Mosaic de gres monocrom

El mosaic de gres monocrom és el paviment conegut popularment com a Mosaic Nolla. La Casa Nolla és la que introdueix aquesta tècnica a Espanya i la que el comercialitza arreu. És un paviment fet a base de peces quadrades no més grans de 10 cm de costat, normalment són de 5 cm. Les peces són monocromes, però a partir de la seva combinació s'aconsegueixen paviments amb una gran diversitat de dibuixos i de colors.

El mosaic Nolla proporciona una riquesa cromàtica i formal d'acord amb les exigències expressives de l'arquitectura de finals de segle. Durant els anys noranta del segle XIX i la primera dècada del segle XX coincideix la capacitat de la fàbrica de produir models molt vistosos i variats i d'una gran riquesa plàstica amb la demanda de clients i arquitectes de materials que permetin, precisament, interiors que satisfacin sensorialment.

La Casa Nolla creix extraordinàriament durant els anys setanta i vuitanta, primer de la mà del seu fundador, Miquel Nolla i Bruixet (Reus, 1815 – Meliana, 1879) i després dels seus fills, Miquel i Lluís. Durant aquest temps es posa a punt un ventall de composicions molt ampli. A través del catàleg Hijos de Miguel Nolla, podem apreciar les qualitats d'aquest material. No està datat, però ben probablement s'edita per a una ocasió rellevant, l'Exposició Universal de 1888. És un catàleg de 22 làmines, en cada una de les quals hi ha normalment entre sis i vuit models (només en dues o tres làmines la importància i complexitat dels models fan que només n'hi apareguin dos o tres). La majoria dels paviments són continus, es formen a partir de la repetició d'un dibuix geomètric. Tot i així, també n'hi ha que s'emmarquen amb una sanefa perimetral. Tots els paviments són de colors molt lluïts, els més senzills són de tres tons.

A més de les qualitats formals, hem d'afegir les qualitats tècniques que en aquest moment es valoren respecte als paviments ceràmics convencionals. En primer lloc, com que és un paviment fet a base de peces petites, no pateix alteracions dimensionals en el procés de cocció. En segon lloc, és un material d'una gran uniformitat cromàtica, són peces

monocromes i que es couen alhora; s'eviten les diferències de to habituals en altres tipus de ceràmica.

Aquests avantatges fan que sigui un material molt emprat en l'arquitectura barcelonina des de finals dels anys vuitanta fins als inicis del segle XX.

L'aspecte més laboriós d'aquest paviment és la col·locació. Per cada metre quadrat que es col·loca s'han de repetir sistemàticament diferents processos. A més, són peces petites que s'han d'anar disposant seguint una composició concreta. Aquesta circumstància esdevé un desavantatge respecte a altres materials com el mosaic hidràulic, que, com veiem a través de l'exposició, durant aquestes dècades s'estén notablement.

Podem afirmar que durant la dècada dels noranta i la primera del XX coexisteixen ambdós paviments. A partir de llavors el mosaic Nolla s'arracona en benefici del mosaic hidràulic. A l'entorn de 1915 es pot parlar d'inici de crisi en l'empresa Nolla. La Casa Nolla no desapareix i segueix fent mosaics més enllà d'aquesta data. Hem localitzat un altre catàleg sense datar, amb el nom de Mosaicos Nolla SA; es tracta d'un catàleg posterior a 1920, moment en què l'empresa esdevé societat anònima. Es palesa un canvi formal en els models proposats per adaptar-se als nous gustos del moment. Tot i així, en aquest moment és un material en retrocés.

Acabar!!!!